

Transznacionalitás, boszorkányság és hibriditás Marie NDiaye regényeiben

Marie NDiaye neve viszonylag ismeretlen Magyarországon, némi visszhangot akkor keltett, amikor 2008-ban a *Három erős nővel* (*Trois femmes puissantes*) elnyerte a Goncourt-díjat (előtte már volt Femina-díjas is, 2011-ben a *Rosie Carpe*-pal). 1967-es születésű, korán, tizenhét évesen tűnt fel első regényével, a *Quant au riche avenir*rel a Minuit kiadónál, s regényeinek és drámáinak köszönhetően azóta is folyamatosan hangsúlyos a jelenléte a francia irodalmi szcénán. Marie NDiaye anyja francia, apja szenegáli, aki gyermeke születése után egy évvel visszaköltözött hazájába; lánya alig párszor látogatta meg a fekete kontinenst, legelőször huszonkét évesen. Férjével, a szintén író Jean-Yves Cendrey-val és három gyermekükkel amúgy is folytonos mozgásban vannak, időztek Spanyolországban, Olaszországban, Hollandiában, 2007-ben pedig úgy döntöttek, a Sárközy-kormány Franciaországa helyett inkább Berlinbe vonulnak önkéntes száműzetésbe, aztán ott is ragadtak. Ahogy egy újságíró, Raphaëlle Rérolle a *Le Monde*-ban megfogalmazza: „[m]intha elsősorban arról lenne szó, nehogy elaludjanak, hogy soha, semmi áron ne verjenek gyökeret”. (Rérolle, 2009) Mindeközben Marie NDiaye több interjúban is „100%-osan” franciának mondja magát: „Apám akkor tért vissza Afrikába, amikor egyéves voltam. Soha nem éltem vele. Egy külvárosban nőttem fel, száz százalékgig francia vagyok, Beauce-ba jártam nyaralni. Tévesen szokták azt gondolni, hogy kettős nemzetiségű, kettős kultúrájú vagyok, de nem zavar, ha Szenegálban azt mondják rám, afrikai.” (Raya, 2009) Máshol sajnálkozik, hogy nem adatott lehetősége megismerni az afrikai kultúrát, és saját helyzetét ekként „csonkolt kevertségnek” (*métissage tronqué*) nevezi. (Michel, 2009) Idegensége ugyanakkor mindenütt jelenlévő: hiszen miközben neve és bőrszíne alapján Afrikában ott élőknek tűnik, ő kívülállónak érzi magát (holott a hely maga elbűvöli), Franciaországban viszont ironikus módon idegennek látják, pedig ő ott van otthon. De éppen abban a bizonyos „száz százalékgig franciás” cikkben teszi

hozzá berlini tartózkodása kapcsán: „Szeretek idegennek lenni, s ezt költőzködéseimmel rendszeresen meg is élem. Berlinben a nyelv folyamatosan arra emlékeztet, hogy még ha úgy tanulok is, mint egy örült, akkor sem leszek soha germanofón. Ez pedig tetszik.” (Raya, 2009)

Marie NDiaye könyveiben gyakorlatilag az utóbbi tizenöt évben jelenik meg Afrika (az első könyvei mind Európában játszódtak, egyébként legfrissebb regénye ismét nagyon európai). Míg a *Rosie Carpe*-pal és a *Ladivine*-nel részben már tematizálva van a fekete földrész (odaautaznak, s egy nagyanya származik onnan), még hangsúlyosabban van jelen *A három erős nőben*: méghozzá minden bizonnyal, bár meg nem nevezve Szenegál a pontos színhely, a személynevekből, s egyes információkból ugyanis erre következtethetünk. Mindamellett – ahogy a szerző is bevallja – ez inkább egy képzeletbeli, nem pedig realista módon ábrázolt hely, minthogy alaposabban nem is ismeri. Ámde még ezekben a szövegekben sem kizárólagosak az afrikai helyszínek, Európa (főként Franciaország, a *Ladivine*-ban részlegesen Németország) szintén helyet ad a történeteknek. A térkezelést illetően a legfontosabb mégis a mozgás, amely gyakran otthontalansággal párosul. *A három nőben* például Norah Franciaországból utazik gyermekkorában diktatorikus törzsfőként viselkedő apjához ügyvédként védeni féltestvérét, de aztán már képtelen visszatérni, mint ahogy átlagember módjára szülőföldjén élni is, végül madárként egy ágon kuporogva talál menedékre eljelentéktelenedett, s éjszakánként szintúgy a fán gubbasztó apja mellett; Fanta Afrikából férjével áttelepül Franciaországba egy, a családban elkövetett rasszista indíttatású gyilkosság és egy nagy verekedés után, de egyikük sem tud sem szakmai szempontból, sem érzelmileg új életet kezdeni, s házasságuk is lassan tönkremegy; Khady Demba pedig, aki fiatal özvegyként fedél nélkül marad, Európába szeretne emigrálni, de ez a vágya sohasem teljesül, embercsempészek fogságába kerül, elakad a határ előtt, és mindentől, méltóságától, egészségétől is megfosztva végül a határkerítés átmászása közben lövik le. „Sodródni, hanyódnak, elvesztek egy végtelen térben”, helyzetüket az irányvesztettség jellemzi (Michel, 2009).

A szereplők idegensége általában sem csak kulturális, hanem egyrészt – mint láttuk – a migráció, menekültlét, az *exile* állapota is, amely

a köztesesség, az úton levés, a kettősség fogalmaival is leírható, másrészt viszont, mint otthontalanság, interpretálható létmetaforaként, egzisztenciális értelemben is, továbbá társul a különösség kategóriájával, amely itt legtöbb esetben a kísérteties, az *Umheimlich* freudi jelentésében érthető, ez utóbbihoz Freud pedig hozzákapcsolja a babonák, hiedelmek keltette félelmeket, s az egyéni (gyermekkor) és a kollektív múlt (például a folklór) maradványait. Raphaëlle Rérolle írja 2009-ben a szerzőnő addigi szövegeiről a Le Monde-ban: „Könyvről könyvre válik egyre pontosabbá az univerzuma. Megtaláljuk benne az inspiráció idegenségét, a nyelv szépségét, és gyakran valamiféle szorongást egy olyan világtól, ahol az örület és a hamis látszatoktól való félelem uralkodik”. (Rérolle, 2009) Nelly Kaprièlian, egy másik kritikus hasonlóan látja NDiaye szövegeit, az író szerint már az első regénye óta az idegenség témáját járja körül: adott valaki, egy ember (többnyire egy nő), aki ezzel az idegenséggel a világgal való küzdelme közepette szembesül, mely harc a hozzá közelállókkal, illetve a családjával, az emberiség e metaforikus mikrokozmoszaival szemben zajlik le. Majd hozzáteszi: az idegenségnek e monstruózus, tarthatatlan, zavaró volta Marie NDiayét a legkafkaibb francia íróvá avatja. (Kaprièlian, 2009)

A regények megtört, hátráltatott narrációjuk, annak megfelelően, hogy a műben foglalt életeket is egy éles cezúra vágja ketté, ahonnan a személy élete egy bizonyos ponton elromlik, s onnan kezdve mássá, idegenné válik a saját maga számára is. Ez a szakadás legerőteljesebben *A három erős nőben* érzékelhető, ahol a szereplőknek két kultúra között kell választaniuk, szenvedés, meg nem értés, súlyos családi titkok nehezedenek rájuk. A *Három erős nő* valójában – idézem ismét a kritikust – „az etnikai kevertség, a migráció, az emigráció, az osztályviszonyok, a család szörnyetagsége által törékennyé tett emberek” szenvedéséről szól. Hozzátehetjük még, hogy a *kísérteties* egyik legfontosabb motívuma szinte az összes regényben felbukkanó madár (holló, varjú, héja), amely majdnem mindig fenyegetést hordoz, s a csodaelemet is biztosítja – talán a legintenzívebb a jelenléte *A boszorkányban* és *A három erős nő* összes történetében – Marie NDiaye saját bevallása szerint egyébként Hitchcocktól kapott ihletést.

Talán az afrikai hagyományok, illetve a nomád, az *exile* (*exilé(e)*)

állandó idegenségérzete indokolja tehát Marie NDiaye mágikus realizmushoz való vonzódását is: huszonöt éve ír olyan könyveket, amelyek a realizmus és a fantasztikus határvidékén mozognak. Csoda és valóság összeér bennük, egymásra vetítődnek, s bennük mintha kettős kauzalitás irányítaná az eseményeket, a szövegek konkrétumokat is rögzítenek: hőseinek mindennapi foglalkozásuk, munkahelyük van, konkrét helyen, közegekben tevékenykednek, hétköznapi környezetben laknak. (*A három nőben* a mágia – noha hatása érződik – már kevésbé intenzív, diszkrétebb, a „csoda” kevésbé cselekményformáló erő, a történetek még inkább le vannak horgonyozva a valóságba, a társadalmi aktualitásokba stb.)

A mágia egy transzkulturális jelenség, amely különféle formákban megtalálható az afrikai és az európai hagyományokban. Főként az afrikai társadalmakra igaz, hogy a természetfeletti a vallás részét képezi, az emberek szemlélete panteista és animalista, az életet pedig mint nem-befejezett folyamatot gondolják el. A mágikus világkép egyik megalapozó figurája a boszorkány, azonban az afrikai varázslók és boszorkányok nagy része ártó szándékkal bír, hatalmát többnyire inkább károkozásra, pusztításra, megbetegítésére használja, s nem annyira átváltozásra vagy ellenfele testének átváltoztatására, szemben az európai hagyománnyal, ahol – a mitológiában, illetve az ókori irodalomban – számos olyan boszorkányt találunk, akik képesek valakit állattá változtatni (Kirké, Pamphilé az *AranySzamár*ból); s olyat is, aki saját gyermekeit gyilkolja le (Médea). A NDiaye-regényekben jellemző mágikus cselekedet az emberi testek állattá (mindenféle madarakká vagy pl. csigává), esetleg tárggyá (fatönkké, kavicsá) változása, ugyanakkor például *A fatönkké változott asszony*ban ezek a tárgyak – az animalista szemléletnek megfelelően – élnek, tudattal rendelkeznek.

A boszorkányságnak – bár nem feltétlenül csak nők lehetnek azok – természetesen gender vetületei is vannak. Jung szerint a boszorkány az anima, a férfi tudattalanjában élő nő kivetülése,¹ (Jung, 2011, 35., 196.)

¹Persze a boszorkány csak egy a lehetséges alakok közül: „Az anima ugyanúgy kétpólusú alak, mint a »főlérendelt személyiség«, ezért hol pozitív, hol negatív, hol vén, hol fiatal alakban léphet fel; hol anyai, hol lány; hol jó tündér, hol

más interpretációk szerint mint a női hatalom és női erő archetípusa a férfiaknak a nőkkel szembeni félelmét jeleníti meg (ennek az archetípusnak vagy kulturális modellnek a megtestesülései Éva, Pandora, s hasonlóan minden boszorkány, varázslónő, vámpír, femme fatale). (Jung 2011, 196.) A *La Femme changée en bûche*, a *La sorcière*, a *Rosie Carpe* főszereplői – mint ahogy a *Három erős nő* is – megalázott, magányos, s gyakran valódi kommunikációs lehetőségek nélkül maradt nők, s közülük az első három a boszorkányságot, a démoniságot választja az önvédelem és az önkiteljesítés nyelveként. E szereplők közös vonása, hogy megaláztatást kell elszenvedniük a férfiak vagy (az alapján patriarchális) társadalom részéről. Ami a boszorkányszerepet játszó szereplőket illeti: A *La Femme changée en bûche* (*A fatönnké változtatott asszony*) hősnője eladja a lelkét az Ördögnek, hogy férjét megmentse egy problémás ügyben, de az elárulja, megcsalja egy sokkal kevésbé kivételes, elkápráztató nővel. (Mindamellet ő talán az egyetlen „kegyetlen” és elszánt figura az összes női NDiaye-alak közül, nem ismer kompromisszumot, csak a regény végére változik meg a karaktere.) A *boszorkány* Lucie-je, ez az amúgy rendkívül toleráns, türelmes nő, aki a kertvárosi háziasszonyok mindennapjait éli, mindennap retteg morózus és színtelen férje hazatértétől, és cseppet sem tűnik elkeseredettnak, amikor az, megundorodván felesége és lányai mágikus cselekedeteitől, egy nap elhagyja őket; Lucie-nek azonban el kell buknia, mert sem nőként, sem boszorkányként nem mer hinni a saját képességeiben, és nincs benne kellő akarat, hogy győzedelmeskedjen a többiek és a sors felett. Rosie Carpe-ot elhanyagolja, kihasználja, mintegy bekebelezi saját bátyja, a szülei, a szeretője, s ez utóbbi pornózásra kényszeríti, továbbá

boszorkány; hol szent, hol szajha alakjában jelenhet meg.” (196.) Továbbá az „alak” korszakfüggő is, illetve manapság nagyon sokszor már nem is határozott figura: az ókorban az anima főként istennőként vagy boszorkányként jelent meg, a középkorban az előbbit, az istennőt gyakran az Ég királynőjével és az anyaszentegyházzal helyettesítették (a boszorkány maradt). Később, a modern világban, amikor már nem élők a szimbólumok, az animával való konfliktus – és ezzel együtt az ellenkező nemmel való együttélés bonyolultabbá válása – elvontabban, például pl. a házasság intézményének elbizonytalanodásában is megmutatkozhat. (35.)

hogy a szerető szerepét vállalja a hivatalos feleség mellett. A lány saját jelentéktelensége miatt bizonytalan az identitását illetően, ám ez a kétely folytonos megalázottságba sodorja. A férfitársadalom előbb nőiségükben megalázza őket, majd megundorodva boszorkányságuk láttán, kiveti őket magából. Ezt félelmet ebben az esetben leginkább *A boszorkány* főhősnőjével szemben érzékelhetjük a férfiak részéről (némi averzióval súlyosbítva), s Rosie Carpe végső elszigetelődése is „antiszüz/boszorkány” jellegéből következik. Mint Andrée Mercier megjegyzi, a férfiakat nem szkepticizmusuk távolítja el a boszorkányoktól (vagyis hogy nem hisznek a létükben, és mágikus tetteiket nevetségesnek tartják), hanem hogy undorodnak, merthogy a boszorkányok létét tényállásnak tekintik. (Mercier 2009)

A boszorkány mint rossz anya, mint fallikus anya – vö. magyarul az anya-banya szavak etimologikus összefüggését – is felfordítja a fallocentrikus világ rendjét. Márpedig igen sok rossz anya sorakozik fel NDiaye könyveiben: a kisbabáját elégető nő *A fatörzssé változott asszonyban*, vagy Rosie Carpe, aki fel akarja áldozni idősebb gyermekét; illetve ugyanebben a könyvben Lagrand anyja; továbbá ilyen Isabelle *A boszorkányban* (aki titokban nagy valószínűség szerint ugyancsak boszorkány, mindenestre erősebb és sikerebb személyiség, mint Lucie, akinek szomszédja). Az anyák ezen alávaló, szadista tetteit perverciónak is tekinthetjük, A perverzió ekként a boszorkányság egy fontos eszköze, s egyúttal a nyelv eleme is.

A boszorkányság mítosza a boszorkányok titkos tudását is magába foglalja, mely nyelvi tudás is egyszersmind, s amely a fallogocentrikus társadalom és kultúra által háttérbe szorított nők diskurzusához is köthető. Françoise Collin így fogalmaz a *Le langage des femmes* (*A nők nyelve*) című könyvének előszavában: „A nők felszabadítása a nyelven keresztül történik, írja Hélène Cixous, Lévi-Strauss pedig egyébként azt is aláhúzta, hogy a tradicionális társadalmakban a nők a férfiak váltotta jelek, illetve jelek alkotói is. Megragadni a szót, magunkról, a másikról és a világról képet kidolgozni, megalkotni egy szimbolikus teret, a kultúra alanyává válni alapvető tét a számukra, mert csak ezek módosíthatják mélyebben a nemek közötti viszonyrendszert”.) (Collin, 1992, 3)

Mint ahogy Elaine Showalter írja, a női eszmélés pillanata a szó

megragadásának a pillanata. Márpedig a női nyelv a mítoszokban és a folklórban gyökerezik: „A tizenhetedik és a tizennyolcadik században utazók és misszionáriusok híreket hoztak az amerikai indiánok, az afrikaiak és az ázsiaiak „női nyelveiről” (a nyelvészeti struktúra eltérései beszámolók szerint általában elhanyagolhatók voltak). Vannak néprajzi adataink arról, hogy bizonyos kultúrákban a nők a kommunikáció saját formáit fejlesztették ki, mert szükségük volt rá, hogy szembeszálljanak a közéletben rájuk kényszerített némasággal. (...) Ám az ilyen ritualizált és érthetetlen női „nyelvek” aligha adhattak okot az öröme; s valóban, a boszorkányokat is azért égették meg, mert csak a beavatottak számára érthető tudással és beszéddel gyanúsították őket.” (Showalter, 1994) (Hasonló lehet ez a nyelv, mint amelyről Kristeva női írásként körvonalaz (holott eredetileg preödipális, semleges, és akár férfiak is megvalósíthatják, Joyce, Artaud, Céline, Mallarmé, Lautréamont). Mindenesetre Kristeva az „écriture féminine” meghatározásakor Lacanra alapoz, tudnillik hogy szerintük a preödipális, a szimbolikus rendet még nem elért állapotban a kisgyermek testét még ösztönhálózatok irányítják, ami egyfajta ritmikus, még jelentés nélküli nyelvként manifesztálódik; később, a szimbolikus nyelvben is felfedezhetjük itt-ott e specifikus nyelv nyomait, nevezetesen az intonációban, az ellentmondásokban, a résekben. A szemiotika – amit Kristeva Khorának is nevez – a végsőkéig viszi el a nyelvi jelet, felerősíti a hangzós, ritmikus, anyagi jellegzetességeit, közben szétszaggatással fenyegetve a társadalmilag elfogadott jelentéseket. Minthogy jelölő és jelölt nem fedi teljesen egymást, az identitás nem alapozódik meg kellőképpen; ez pedig az olvasót is összezavarja, aki állandóan ellentmondásokkal találja magát szemben. (Kristeva, 1974)

Másfelől: a posztkolonialista elméletek – például Homi K. Bhabha – egyik meghatározó fogalma a hibriditás, amely metaforaként első szinten egy adott társadalmat – faji, etnikai, földrajzi – kulturális keverékként ír le, amely egyszerre tartozhat a Nyugathoz és a kolonizált területekhez (nem egyszerűen egy kapcsolat, hanem keveredés, káosz). Eredeti értelmében a gyarmatosító által hozott fogalmak/dolgok/jelenségek újraértelmezése a másik kultúrájának a fényében, mintegy a kolonizált

ellenállása eredményeképpen; de ezen túl áttevődik a gyarmatosító – európai – közegre is. (Bhabha, 1994) Esetünkben – Marie NDiaye személyes életfeltételeit tekintve – a hibridizáció nyilván még komplexebben jelentkezik, de eredményezheti a kulturális összecsúszásokat, a mítosz- és mesehagyomány keveredését, a nyelvek kreolizációját, sőt – a diskurzusok, a szubjektum felforgatásaival is – a jellemző testrepresentációk hibridizációját is.

Ez tehát, mármint a hibridizáció összekapcsolódik ezekben a regényekben a fent elemzett boszorkány-tematikával és a boszorkánynyelv minőségeivel is. Ha a boszorkányság (vagy olykor diabolikusság) leginkább maguktól értetődő eljárásaira gondolunk, meg kell állapítanunk, azok ezekben a művekben egyszerre nyelvek és testiek, s mint ilyenek, mindkét területen hibridizáló változásokhoz kapcsolódnak. Egyrészt megemlíthetjük a varázslásnak az átváltoztató funkcióját: bár *A fatönkké változtatott asszonyban* éppen nem az asszony, hanem a vele paktumot kötő Ördög ismeri a fatönkké vagy kavicsá változtatás titkát, s a főszereplő-narrátort is ő úsztatja le a folyón fatörzs gyanánt, *A boszorkányban* állattá varázsolni vagy állattá változni a tehetséges és eredményes varázslónők privilégiuma. Minthogy Lucie képességei nem túl erősek, ő erre képtelen, anyja azonban végül volt férjét csigává varázsolja, a lányai holló formájában többször elrepülnek; Lucie ráadásul boszorkánygyanús szomszédnőjét, Isabelle-t ismeri fel egy hollóban, s Lilivel, a sógornőjével kapcsolatban is úgy sejti, hasonló átváltozásokra képes. Ám ezek az átalakulások nem mindig ennyire brutálisak, gyakran csak az identitást érintik, amely viszont mindig kérdéses ezekben a könyvekben. Mint ahogy Véronique Bonnet megjegyzi: „Egyetlen szereplőnek sem sikerül teljesen lefednie azt, aki, sem azt, aki szeretne lenni. Egyfolytában fizikai metamorfózis vagy névváltozás éri az identitásukat.” (Bonnet, 2002) Rosie-t eredetileg Rose-Marie-nak hívják, de minden helyzetben (hivatalosakban is) ragaszkodik a becenevéhez, ehhez köti nehezen megszerezhető, bizonytalan identitását. Vagy Rosie Carpe anyja, Madame Carpe, aki az egész regényben egyre csak fiatalodik, kijelenti: „Tudja, elegem lett abból, hogy Madame Carpe-nak hívnak, vagy Carpe-né asszonynak, ahogy néhányan emlegettek. Nincs többé Danielle Carpe, monsieur Lagrand. Csakis Diane

létezik, a Szigetek Gyöngye cég főnökasszonya, aki ismét kismama. Van egy életem, aztán ajándékozok magamnak egy másik életet, M. Lagrand, párhuzamosat az elsővel, vagyis nem egy rákövetkezőt, érti?”

Ám a legkülönösebb identitásvesztés és hibridizáció (amely egyszerre testi és nyelvi) *A fatönkké változtatott asszonyban* figyelhető meg. Egyrészt itt tematizálódik ténylegesen a metamorfózis problémája mint testi és mentális hibridizáció. Az egyik szereplőt egy meghatározhatatlan fajú, hibridszerű állat követi, mely egyszerre tűnik majomnak, madárnak és kutyának, a főszereplő pedig büntetése idején egy fellazult körvonalú test érzetével bír: „A hőségben ragyogott az arcunk. És éreztem, majdnemhogyan hallottam is, ahogy a halántékomban, a csuklómban lüktet a vér. Néha olyan fájdalmasnak találtam, hogy a testem csak akkor érzem teljes mélységében, ha minden testrészemet végignézem vagy megérintem, és egyetlenben sincs meg az a gondolat, amely emlékeztetne, igen, ez én vagyok, nincs olyan, amelyik tudna rólam, elfelejtkezne magáról, és elfelejtkezik magáról, és módosulni tud, cselekedni, megcsúnyulni, anélkül hogy én ezt akarnám, és minden irányba nőni, és soha nem szabadulok meg attól a szorongástól, hogy a térdemből gyökerek nőnek, amelyek a talajhoz szögeznek, egy olyan helyen, amelyet idő hiányában nem választhatok meg, vagy hogy a hátamból kisarjadjon két szárny” stb. (NDiaye, 1989, 138), mindezt igen hosszan. Ez a bemutatás Deleuze és Guattari CsO, azaz szervnélküli test-leírására emlékeztet, illetve – közvetetten, textuálisan, nyelvi értelemben – e testképnek megfeleltethetjük a rizómát is. (Deleuze – Guattari, 1980) A végén pedig eltűnni készülnek a világból mindhárman, legelőbb az állatnak vesztik nyomát, a férfit a menyasszony egyik szeretője akarja éppen lelőni, az addig felszínes, a divattal és a csillogással túl sokat foglalkozó fiatalasszonynak pedig a paktum értelmében a négyes számú titkárnő posztját kell az Ördög mellett elfoglalnia – vagy másképp, az emberi sorsokat könyvekbe jegyző negyedik Párkáét, egy olyan íróét, aki a más emberek életeiben, sőt előtte tárgyak (fatörzs, kavics) „életében” „saját maga meghosszabbítását, a fantáziája [egyik] formáját” (NDiaye, 1989, 155) találja meg. Egyfajta női írást talál meg, boszorkányírást, amely talán összeegyeztethető azzal a hibrid világgal is, amit a regény egyik kritikusa, Michèle Bernstein

kapcsolt a regény stílusához, s amely stílus összetevői „a gris-gris [ez egy nyugat-afrikai amulett, F. Gy.], a menő szerkók, a Baron-Samedi típusú Ördög [egy dévaj vuduszellelem frakkban, cilinderben, F. Gy.] olyan komikus afrikai kuszaságokra emlékeztet, amilyeneket a szeretett valahai Thicaya U Tam’si mesélt.” (Bernstein, 1989)

Nyelvinek tekinthető Rosie Carpe lázadása is: ez az egyébként jelentéktelen lány – akinek nincs más kitüntető vonása, mint hogy terhes lesz egy vagy az ismeretlentől – szájalomraméltó sorsa elől nyelvi stratégiával menekül. Először is, bár inkább szótlan természetű, Rosie sorsdöntő helyzetekben gyakran rövidke, olykor inadekvátnak, olykor súlytalanak tetsző mondatokat mormol; de úgy ismételteti őket, mintha varázsigék lennének, és ráolvasással próbálna hatni az ellenfélre vagy a kellemetlen helyzetre („*Havazik*” – mondogatja; vagy máshol: „*Ezért Titi még megfizet*” stb.) Másrészt egyfajta fordított bibliai nyelvet kezd beszélni, egyfajta ellen-Szűz Máriaként tűnve fel (amúgy is *Rose-Marie* a teljes keresztnéve). Ebben a nyelv által kreált világban a szeplőtelen fogantatás azonosnak minősül azzal, hogy valaki részegen valaki ismeretlentől esik teherbe, s az anya a fiát – ahogy ő mondja, a bárányt – húsvét napján kész lenne megölni nem a mások, hanem a saját boldogságáért. Ennek a boszorkányságot Szűz Máriáságba fordító stratégiának – boszorkány/istennő (Mária), szűz/szajha – a két alak rokonságát, ellentétes előjelű egylényegiségét egybecsúsztató interpretációjának lényegét Jung már említett anima-elméletében is megtalálhatjuk, (Jung 2011, 35, 196) de a szűz anyaság paranoid-perverz képe a tárgya – ha kicsit más hangsúlyokkal is, éppen a szeretetet helyezve előtérbe – Kristeva *A szeretet eretneketikája* című tanulmányának is. (Kristeva, 1994)

Végezetül pedig: *A boszorkány*ban Lucie egyedüli képessége a jövőmondás, néhány jel alapján olykor képes arra következtetni, hogy mi történik, történt vagy fog történni. Ezek a jelek néhol jól olvashatók (városnévtábla, egy nevezetes templomtorony stb.), máskor viszont semmitmondó képek: egy csésze, egy ruha színe. Lucie-nek az a tragédiája, hogy boszorkány és nem boszorkány egyszerre, két világ határvidékén egyensúlyoz jól-rosszul; szerepe annyi, hogy tehetséges ikerlányai és anyja között képezzen hidat. Képtelen megváltoztatni

a világ rendjét, vagy valami újat létrehozni: bár nem hiányzik belőle az intuíció vagy az érzékenység, tudatosan nem beszél a boszorkányok védelmező nyelvét, legfeljebb csak nagyon ritkán, és szinte véletlenül, szándéka ellenére, mintegy a narráció erejénél fogva (ti. ő maga a narrátor), egyfajta beszédaktust végrehajtva ezzel. Azt mondja például a szomszédja, Isabelle sportcipőjére, hogy az a lányt kövérsége ellenére is könnyeddé teszi, mintha „mindig elrepülni készülne” (NDiaye, 2004, 54). S később Lucie ténylegesen gyanút fog, hogy az anyjáék konyhaablakára leszálló holló [corbeau] valójában Isabelle: „Kinyitottam az ablak két szárnyát, és kicsivel odébb, már fent a levegőben, megláttam a madarat. – Isabelle, Isabelle – szólongattam. És a sötét, bűzös udvar azt visszhangozta: – Belle... Belle...”. (NDiaye, 2004, 84) A könyv végére – e szavak hatására talán? – az addig kövér, elhanyagolt, közönséges és morózus Isabelle csodás átalakuláson megy át, szimbolikus értelemben elnyeri a holló tulajdonságait: repülés (siker, az addig alsóközéposztálybelinek, közönségesnek és rendkívül műveletlennek tűnő Isabelle magániskolát nyit), a rossz szellemek madara (boszorkányság), szépség (corbeau, Isabelle; ti. a „beau, bel, belle” melléknév jelentése „szép”: a meggazdagodott Isabelle rendkívüli eleganciára és viszonylagos – saját addigi adottságaihoz képest megállapítható – szépségre tesz szert).

Amúgy NDiaye regényeinek mágikus realizmusa más tekintetben is a hibriditás érzetét kelti: Andrée Mercier szerint például *A boszorkány* narratológiai eszközei a mágikus realizmushoz köthetők: a látszólag hétköznapi események elbeszélésében olyan eljárásokkal is szembesülhetünk (például az időkezelést tekintve), „amelyek aláássák a valószerűséget, és destabilizálják az elbeszélés realista kereteit, még annál is sokkal erősebben, mint ahogy a csodásként dokumentált elemek teszik, vagy a feszültség néhány, a fantasztikumba sorolható mozzanata.” Ezekből következik a valósnak az erős *szétmállása*, „amely viszont nem függ sem a csodásként dokumentált elemektől, sem a fantasztikus természetfeletti problématisztizációjától, (...) inkább a valószerűtlentől, amely eredetét a banális és a hétköznapi elbeszéléséből nyeri”. (Mercier, 2009)

Felhasznált irodalom

- BERNSTEIN, Michèle. De la souffrance d'être Radiguet. In *Libération*, 30 mars 1989.
- BHABHA, Homi K. 1994.: *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 1994.
- BONNET, Véronique: Où situer Marie Ndiaye? In *Africultures*, 19/07/2002. Elérhető az interneten: https://web.archive.org/web/20070611181848/http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=2102
- COLLIN, Françoise: Introduction, in: *Le langage des femmes*, Bruxelles: Les Cahiers du Grif, 1992.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et hystérie II*. Paris, Minuit.
- JUNG, Carl G. 2011. *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*, Bp.: Scolar, 2011.
- KAPRIËLIAN, Nelly, L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde. In *Inrockuptibles*, 03/08/09. Elérhető az interneten: <https://www.lesinrocks.com/2009/08/30/actualite/lecrivain-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde-1137985/>
- KRISTEVA, Julia. 1974. *La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia: A szeretet eretneketikája. In *Helikon*, 1994/4., 491-509.
- MERCIER, Andrée. *La Sorcière de Marie NDiaye: du réalisme magique au banal invraisemblable*, @analyses. Revue de critique et de théorie littéraire, vol. 4. printemps-été 2009.
- MICHEL, Nicolas. Trois questions à... Marie Ndiaye. In *Jeune Afrique*, 15. 09. 2009. Elérhető az interneten: <http://www.jeuneafrique.com/201113/culture/3-questions-marie-ndiaye/>
- NDIAYE, Marie. 2004. *A boszorkány*, Ford. Földes Györgyi, Bp.: József Attila Kör
- NDIAYE, Marie. 1989. *La femme changée en bûche*, Paris: Minuit.
- NDIAYE, Marie. 2001. *Rosie Carpe*, Paris: Minuit.

- NDIAYE, Marie. 2009. *Trois femmes puissantes*, Paris: Gallimard.
- NDIAYE, Marie. 2013. *Ladivine*, Paris: Gallimard.
- RAYA, Aurélie. Marie NDiaye, l'exilée volontaire. In *Paris Match*, 17. 09. 2009. Elérhető az interneten:
<http://www.parismatch.com/Culture/Livres/marie-ndiaye-trois-femmes-puissantes-142711>
- RÉROLE, Raphaëlle. *Libre d'écrire*, Les Livres. In *Le Monde*, 13. 11. 2009. Elérhető az interneten:
http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/03/marie-ndiaye-prix-goncourt-une-force-de-l-ecriture_1261954_3260.html
- SHOWALTER, Elaine. A feminista irodalomtudomány a vadonban. Ford. Kádár Judit. In *Helikon*, 1994/4., 417-442.

